

9.1. CORPOREIDAD E INTERSUBJETIVIDAD EN LA CONSTRUCCIÓN DEL SENTIDO MUSICAL: ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA DE INTERACCIÓN EN LA IMPROVISACIÓN EN JAZZ CON DOS SAXOFONISTAS

Joaquín Blas Pérez, Matías Tanco, Isabel C. Martínez, Demian Alimenti Bel, Javier Dameson, Alejandro Pereira Ghiena

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical. Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de la Plata (UNLP)

Resumen

Un grupo de improvisadores genera diversas situaciones de interacción al tocar un estándar de jazz. Desde el punto de vista de la cognición enactiva, en toda instancia de interacción los improvisadores establecen algún tipo de dinámica dialógica que puede comprenderse en términos de la teoría del ‘hacer el sentido participativo’ (De Jaegher & Di Paolo, 2007). Este hacer el sentido musical en grupo emerge de un proceso co-constructivo que en la experiencia fenomenológica y corporeizada de los músicos. Se presenta un estudio en el que se analiza la performance improvisada de una interpretación en trío (2 saxos y piano) del estándar de jazz “There is no greater love”. Se analizan y combinan la descripción del movimiento corporal de los saxofonistas y las descripciones de la experiencia de interacción de los músicos en términos fenomenológicos. Se asume que la construcción del sentido participativo en la interacción musical emerge de la experiencia compartida del movimiento corporal, la que podría ser definida en términos de intercorporalidad (Merleau-Ponty, 1962). Se discute la continuidad de la experiencia sonoro-kinética en la interacción como rasgo esencial en la construcción del sentido participativo durante la improvisación grupal musical.

Palabras clave

Música; cuerpo; movimiento; intercorporalidad; Participatory Sense-Making

La interacción grupal constituye un aspecto central a la hora de caracterizar la experiencia musical. En las prácticas improvisatorias esta afirmación cobra relevancia sobre todo porque la mayoría de los eventos sonoros y corporales que hacen a la performance terminan de ser configurados en tiempo real entre los participantes. La metáfora de la ‘conversación musical’ (Monson 1998; Berliner 1994) tan utilizada por la etnomusicología para describir la improvisación en el jazz da cuenta precisamente de esto. Toda interacción grupal musical constituye en sí misma una práctica social que conlleva una historia de

códigos compartidos que se definen en términos de un lenguaje musical estilístico. Se considera que es partir de este lenguaje que se hace posible el intercambio comunicativo entre los músicos. En este estudio ampliamos la dimensión de análisis de lo interactivo más allá de la idea de lenguaje o gramática musical. Sostenemos que la música en tanto práctica social constituye siempre una experiencia enactiva, fenomenológica y corporeizada acumulada a lo largo del tiempo que trasciende el nivel de análisis de lo musical gramatical.

En este trabajo analizamos la interacción musical en el marco de la cognición musical enactiva, corporeizada y la fenomenología de la experiencia. La cognición musical corporeizada (Martínez 2007, 2008; Johnson 2007; Leman 2008) jerarquiza el valor que se le asigna al cuerpo, al entorno y a la relación con los otros para definir el fenómeno musical. Por otra parte, en el marco de la cognición social enactiva se considera que el significado musical no se construye individualmente, sino como parte de una experiencia de acción conjunta en la que el ser humano participa y elabora siempre el significado junto a, y con otros. En el estudio utilizamos el concepto elaborado por Hanne De Jaegher y Ezequiel Di Paolo (2007) en el marco de la cognición enactiva que refiere al ‘hacer el sentido participativo’; en el nivel inter-individual los músicos inter-enactúan construyendo el sentido en un presente en movimiento (Schiavio, 2014; Schiavio y De Jaegher, 2017). Es así como en la performance musical, lo individual y lo social configuran dos dimensiones no contrapuestas. En la improvisación jazzística esto se vuelve evidente cuando las acciones individuales -casuales o intencionales- dan lugar a la emergencia de una acción musical conjunta que no sería patrimonio exclusivo de cada músico (Torrance and Froese, 2011). Nos preguntamos entonces, ¿en qué medida la improvisación musical se configura como una práctica que trasciende el hacer individual y se convierte en una forma de ‘hacer el sentido participativo’? ¿Cómo podemos dar cuenta de las particularidades de esta práctica interactiva a partir del análisis de la experiencia corporeizada y fenomenológica de los músicos improvisadores? Para poder responder a estos interrogantes desarrollamos primero las ideas acerca del movimiento corporal en la cognición musical corporeizada y en segundo lugar consideramos el estudio de la experiencia de la corporeidad en el marco de la fenomenología.

En el campo de la música, la idea de significado musical corporeizado emerge del flujo de la experiencia y el movimiento corporal. La música se constituye como un modo de conocimiento expresivo (Martínez 2009) que se manifiesta en el movimiento y que nos mueve en tanto interactuamos con el otro y con el mundo (Johnson 2007, p.239). En la búsqueda de explicaciones acerca del significado musical corporeizado se ha investigado el movimiento en la música utilizando métodos de análisis cuantitativo y cualitativo (Delalande 1988; Cadoz y Wanderley, 2000; Martínez y Epele 2009; Naveda et. al., 2015). En los estudios descriptivos

cualitativos del movimiento en la ejecución musical se desarrollaron diferentes categorizaciones con el fin de explicar la calidad gestual del movimiento. François Delalande (1988) estudió una serie de ejecuciones del pianista Glenn Gould clasificando los gestos corporales que el intérprete realiza según las funciones que cumplirían en la ejecución. Jane Davidson (2001) abordó el problema de manera similar en un estudio con la cantante Annie Lennox. Rubén López Cano (2009) realizó de manera similar un importante estudio del significado del movimiento en un concierto solista de Keith Jarrett. Las tipologías asignadas a los movimientos en todos estos estudios se vinculan a la funcionalidad del gesto en relación a la producción de sonido, la coordinación con otros cantantes, el lugar en la comunicación de sentido, y la función cognitiva en la

autorregulación de la performance. En trabajos anteriores de propia autoría se estudió el movimiento en improvisadores solistas (Assinatto y Pérez 2011, 2013; Assinatto 2015) enfatizando en el estudio de los gestos epistémicos. Los citados análisis se realizaron sobre la géstica y el movimiento de un solo músico.

En el presente trabajo avanzamos en el estudio del movimiento en un grupo de improvisadores con el fin de considerar la interacción entre corporeidades. La producción musical en un grupo compromete una gran cantidad de movimientos corporales. En nuestro trabajo atendemos sobre todo a los aspectos interactivos que generan la producción de movimientos similares, la transferencia de movimientos de un improvisador a otro, y los lugares de encuentro en el movimiento conjunto. En relación al concepto de 'hacer el sentido participativo' nos preguntamos. ¿Cómo se produce esta interacción entre los cuerpos en la producción participativa de sentido en la música? ¿A qué lógicas responden los movimientos realizados durante la performance? ¿Es posible que se configure un diálogo o comunicación entre los cuerpos en la performance musical?

La dimensión fenomenológica y el cuerpo intersubjetivo

Una parte importante de la corporeidad en la música puede abordarse al indagar en la fenomenología de la experiencia en la performance. La investigación fenomenológica (Nardone, 1996) ha propuesto que la improvisación musical se constituye como una experiencia intencional y conciente, a la vez que intuitiva y espontánea. Más allá de la conciencia gramatical, cuando los músicos describen la experiencia de tocar juntos hacen uso del pensamiento metafórico. En trabajos previos (Pérez, 2016) la interacción en la improvisación jazzística fue descrita por los músicos como una experiencia musical que no es patrimonio de ninguno de cada sujeto sino que es en parte de ambos a la vez. Como una 'tercera realidad' colectiva que emerge de, y se forma en la interacción de 'realidades individuales'. Desde una perspectiva fenomenológica Janata *et.al.* (2012) describen por ejemplo la sensación de 'estar en groove' como una experiencia subjetiva de disfrute o placer que implica un alto estado de compromiso rítmico con la música y con el otro con quien la compartimos. Por ende, el movimiento corporal compartido podría formar parte de la experiencia fenomenológica del groove en un grupo de músicos.

Mientras que las teorías de intersubjetividad del enfoque cognitivo clásico definen a la comunicación intersubjetiva como resultado del acoplamiento entre dos mentes o estados cerebrales, el enfoque de la cognición social enactiva entiende a la intersubjetividad como un proceso corporeizado no necesariamente representacional, que incluye la resonancia corporal, la sintonía afectiva, la coordinación de los gestos, y las expresiones faciales y vocales, entre otros (Fuchs y De Jaegher, 2009). El acoplamiento entre dos sujetos corporeizados es entendido aquí como un interjuego dinámico para el entendimiento social. Desde el punto de vista de la fenomenología, la “incorporación mutua” de la corporeidad del otro involucra siempre una *intercorporalidad* (Merleau-Ponty, 1962). En las interacciones sociales, la intencionalidad en acción de nuestros cuerpos está parcialmente descentrada: al interactuar con otro, se implican dos ‘centros de gravedad’ que oscilan continuamente entre la actividad y la recepción en el transcurso de la interacción, y regulan mutuamente la coordinación con el otro. La coordinación de los movimientos corporales, gestos, miradas, etc. conduce a sobrepasar las intenciones individuales, emergiendo como una construcción de sentido común (Fuchs y De Jaegher, 2009). La comprensión de los

propios gestos puede entrar en reciprocidad con los gestos de otros, produciendo una comunicación de intenciones que son discernibles de la conducta, y de esta manera “las intenciones del otro habitan mi propio cuerpo como las propias habitan el suyo” (Merleau-Ponty, 1962, p. 215).

Sobre la base de los conceptos de intercorporalidad e incorporación mutua entendemos que ‘hacer sentido participativo’ supone en música construir un espacio compartido intersubjetivo del movimiento corporal. En los próximos apartados informaremos avances de un estudio que se propone caracterizar aspectos del movimiento corporal y la experiencia fenomenológica en un grupo de improvisadores de manera integrada.

Un estudio empírico sobre ‘hacer sentido participativo’ en la improvisación

Se presenta aquí parte de un estudio empírico mayor realizado con improvisadores de jazz en el Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP). El estudio se llevó a cabo con el propósito de analizar la experiencia interactiva de los músicos durante la performance improvisada. El mismo se apoya en el supuesto de que la construcción de sentido participativo es corporeizada; por lo que el análisis del movimiento corporal y los registros verbales de la experiencia fenomenológica de los participantes pueden ser centrales para una descripción de la interacción musical en términos de ‘hacer el sentido participativo’.

El estudio se realizó sobre una interpretación en trío del estándar de jazz “There is no greater love” (I. Jones-M. Symes) El trío fue conformado *ad hoc* por dos saxofonistas y un pianista, los tres músicos profesionales. Para el registro de la performance grupal se utilizó además de la grabación de audio multipistas, tres cámaras de video y el sistema de captura de movimiento Optitrack Motion Capture (MOCAP). Completaron la toma de datos una serie de entrevistas fenomenológicas en las que los improvisadores hicieron diferentes descripciones acerca de su experiencia. Sobre el supuesto de que en la práctica musical del jazz existen diversas maneras

de 'hacer el sentido participativo' según los músicos toquen juntos una melodía, improvisen en la alternancia o en simultáneo se establecieron a priori cuatro condiciones diferentes de interacción en las que los participantes improvisan. Las mismas involucran: la interpretación del tema principal por turnos; la improvisación por turnos a modo de cuatro y cuatro (trading fours); la improvisación simultánea; y la interpretación simultánea del tema principal. Se hipotetizó que en cada una de ellas el modo de encontrarse y compartir la música con el otro produciría formas diversas de construcción de sentido participativo.

En este trabajo se presenta sólo una parte del análisis descriptivo-interpretativo del movimiento de la ejecución registrada en video y el análisis cualitativo de contenido realizado sobre las descripciones verbales en la entrevista realizada a dos de los saxofonistas. El objetivo es describir los movimientos corporales y las formas de interacción corporal que se establecen entre los participantes e indagar acerca de la experiencia fenomenológica de los mismos. Finalmente se establecen vínculos entre ambos análisis para caracterizar la interacción de los músicos en términos de 'hacer el sentido participativo'.

Para el abordaje del movimiento los videos fueron analizados y anotados con la ayuda del software ELAN. Se observaron las performances de manera repetida, y se identificaron

aspectos recurrentes para realizar una primera categorización; posteriormente se redujo la misma a tres grupos de categorías de movimientos expresivos. Finalmente se realizaron interpretaciones acerca de la interacción corporal que incluyeron observaciones acerca de la transferencia o la imitación de patrones de movimiento individual entre participantes y el encuentro o la convergencia en el movimiento conjunto. Las entrevistas se analizaron con el método de análisis temático continuo en busca de claves verbales acerca de la experiencia individual de los participantes y el sentido intersubjetivo de la misma.

Análisis del movimiento corporal

A partir de la observación del registro en video de la performance se reconocieron tres tipos diferenciados de movimientos expresivos vinculados a: (i) la temporalidad: (ii) el rol concertante (iii) la tematicidad.

(i) Los movimientos vinculados a la *temporalidad* se configuran por lo general en torno a la experiencia de la métrica, aparecen con mucha frecuencia en las secciones donde los participantes no tocan, aunque también en los momentos que están produciendo sonido. Estos movimientos se configuran como marcaciones del beat en distintos niveles de la jerarquía métrica. Pueden presentarse en diferentes partes del cuerpo. También se configuran movimientos continuos de balanceo en diferentes direcciones y con diferentes intensidades que no llegan a constituirse como marcaciones regulares.

(ii) Los movimientos vinculados al *rol concertante* se producen antes o después de la producción de sonido. Fueron incluidos en esta categoría los movimientos de preparación de la embocadura en el momento de tomar el turno, los momentos en que el músico deja de tocar y

toma una posición de descanso, los movimientos de marca de entrada similares a los gestos de un director para concertar con el otro y los movimientos en las pausas o respiraciones entre frases. La toma de turnos tiene un momento de preparación corporal que además de sus implicancias funcionales fisiológicas para la posterior producción de sonido involucra un gesto que anticipa de manera expresiva el sonido musical. Por esta razón se convierten en movimientos expresivos que además resultan comunicativos para con el otro participante.

(iii) Los movimientos expresivos vinculados a la *tematicidad* corporizan características del sonido producido la mayoría de las veces por el intérprete. Se relacionan directamente con un evento sonoro en particular que se configura como una unidad de sentido musical y pueden incluir desde una nota o un conjunto de ataques, hasta un motivo o una frase musical completa. Estos movimientos forman parte de patrones sonoro-kinéticos no vinculados a la temporalidad o al rol concertante, y si bien se producen al momento de tocar no pueden ser considerados sólo como funcionales a la producción sonora. Se identificaron acentuaciones de campana (campana del saxo), flexión de rodillas, acentuaciones con el torso y la cabeza arriba-abajo asociados a una nota o motivo breve. Vinculados a eventos temáticos de duración media se observaron movimientos suaves de campana en diversas orientaciones, elevación de campana y posterior descenso; flexión de torso hacia adelante-abajo donde el cuerpo del saxo es llevado hacia atrás. También se registraron imitaciones del gesto sonoro del otro en movimientos de dedos sobre las llaves o movimientos suaves de torso.

Movimiento e interacción

Cada saxofonista (Sx) comienza su ejecución adoptando un conjunto de patrones de movimientos personales; a dicho patrón lo hemos denominado como 'estilo de movimiento'. El estilo de movimiento de Sx1 es diferente e incluso por momentos contrastante con el de Sx2. En Sx1 predomina el balanceo (temporalidad), la elevación de campana y los movimientos de campana vinculados a la tematicidad; en Sx2 predominan por un lado los movimientos de marcación del tactus y de la estructura métrica para la temporalidad y por otro lado la flexión de rodillas y la acentuación de campana en relación a la tematicidad. Pese a esto se observa cómo durante la performance a lo largo de las diversas condiciones los saxofonistas intercambian ciertos aspectos de estos estilos configurando ciertos movimientos interpersonales. Esto podría ser un indicio para sostener la afirmación de que existe una transferencia o comunicación basada en el significado asociado al movimiento corporal. A nivel global, en la condición de improvisación juntos se registra la mayor transferencia de movimientos, mientras que en la condición de interpretación simultánea del tema principal puede observarse un retorno a los estilos adoptados al comienzo en la condición de toma de turnos.

Se registraron momentos en los que los movimientos de uno de los Sx son transferidos a o imitados por el otro Sx. Resulta relevante el hecho de que la transferencia se produzca por lo general de Sx1 (que comienza la improvisación en la condición de toma de turnos) a Sx2 y con menor frecuencia de Sx2 a Sx1.

En relación al rol *concertante* se establecen diferencias entre los movimientos que se realizan en las condiciones por turnos y aquellos que se registran en las condiciones donde tocan juntos. Las condiciones por turnos se refuerza la convergencia del movimiento en los lugares de toma y entrega del mismo.

En los momentos de encuentro o convergencia del movimiento no puede señalarse a uno de los dos participantes como aquel que imita, copia o toma el movimiento del otro. Se entiende que se construyen ciertos espacios de movimiento conjunto en los puntos estructurales de articulación formal. Tanto en las condiciones por turnos como en aquellas condiciones de tocar juntos, los lugares importantes de la estructura formal marcan puntos de encuentro para el movimiento de ambos participantes.

Análisis de las descripciones de la experiencia

Los resultados de la entrevista presentan una serie de descripciones de las acciones realizadas por los músicos en la interacción y un conjunto de metáforas que surgen de las descripciones de la experiencia. Con respecto a las primeras, las mismas constituyen aspectos conscientes de la acción interactiva que los improvisadores pueden racionalizar y describir verbalmente, mientras que las segundas son inferidas e interpretadas por los investigadores a través del análisis temático de contenido.

Los aspectos fenomenológicos de la performance grupal muestran cómo el movimiento es entendido en términos metafóricos en el contexto de hacer la música juntos. En primer lugar, en la interpretación de las descripciones verbales se identifica un espacio compartido en donde la interacción se lleva a cabo, un contexto de acción y de posibilidades de

interactuar con los otros músicos. Este espacio fenomenológico es entendido por los músicos como *estar dentro* (en contraposición con *estar afuera*) de la música, e implica la vivencia de estar involucrado con todo y en todo lo que allí está ocurriendo. Por otro lado, la experiencia del paso del tiempo es entendida a través de la experiencia del movimiento, y se manifiesta verbalmente en las descripciones como un “ir” en la música como espacio. De esta manera, se infiere que la música es experienciada como un contenedor dinámico que es llevado a cabo por los músicos -se vivencia al mismo tiempo que es creado o producido por medio de acciones- y el movimiento como un devenir temporal que ocurre en ese espacio.

En este contexto, el movimiento -ya sea propio o de los otros músicos- se experiencia como una unidad (sin la separación entre el sonido y el movimiento involucrado en su producción), entendida como una intencionalidad musical en la interacción. Una acción sonoro-kinética determina una intención de movimiento dentro de ese espacio-tiempo musical. El músico puede no estar realizando una acción sonora concreta, pero está presente en la acción mientras no toca, participando en una percepción activa, para tomar el movimiento que deja el otro músico y continuarlo, o para llevarlo hacia otro lado.

En la entrevista, los músicos refirieron a las acciones de la toma de turnos como *“tomar una frase que el otro dejó para continuarla”* y ser conscientes de tener en su poder el curso de la acción para *“decidir si hago algo parecido o hago algo que no tenga nada que ver”*. Al mismo tiempo, pudieron reconocer cuando el otro realizaba acciones similares a las propias: *“yo le he escuchado frases que comenzaban de la misma forma”*.

La unidad sonoro-kinética percibida como movimiento en la experiencia de los músicos no siempre les permite hablar del movimiento del otro, o referir a movimientos particulares que ocurrieron durante la performance. Esto se debe a que la atención no está enfocada en interpretar dichos movimientos de manera aislada, sino que son una parte integrada en la acción de producir la música. Por ejemplo, todos los músicos dijeron haber tocado gran parte del tiempo con los ojos cerrados o bien con los ojos abiertos pero sin focalizar la visión en algo/alguien en particular; sin embargo, en otros momentos, mirar o hacer contacto visual con el otro era requerido para algunos momentos como las entradas o salidas, y puntos de articulación grupal de la forma que se entienden como puntos de encuentro entre los músicos. A pesar de no haber focalizado su atención en la visualización momento-a-momento de los movimientos, al preguntarles específicamente acerca de los movimientos de los otros, pudieron recordar momentos en los que vieron o que coordinaron en conjunto a través del contacto visual, o realizar descripciones de algunos movimientos característicos reconocidos en la corporalidad de los otros. Es por esto que en los resultados de la entrevista, el movimiento se enfoca en su mayoría en la experiencia del sonido como movimiento, y en el cual están implicados los movimientos de la unidad sonoro-kinética.

En la música como un espacio o el sonido como un entorno, la experiencia de los músicos es descrita durante la entrevista a través de la metáfora de *“Ir juntos”*. Las descripciones de la interacción entre los músicos se manifestaron a través de esta metáfora para dar cuenta de una gran variedad de situaciones que se produjeron durante la performance; surgieron así descripciones de la experiencia de ir como *“vamos para allá”* o *“vamos para acá”*, en *“ir llevando”* la música o bien *“llevar al otro”* o *“dejarse llevar”*. La metáfora del espacio sonoro

temporal pudo experienciarse como un *“fluir”* conjunto, o al sentirse *“tironeado”* o *“llevado”* por el otro, *“empujando”* o *“tirando para atrás”*, al *“levantar”* y *“sostener”*.

La mayoría de las descripciones de la experiencia se insertan en la metáfora de *“ir juntos”*, que mejor describe el contexto espacio-temporal y sonoro-kinético en la performance conjunta. Incluso en momentos donde la interacción puede presentar incertidumbres, estos se describen como *“ir separados”*, *“ir peleándonos”* o *“ir adelante del otro”*, para luego *“engancharse”* o *“pegarse”* al otro, ir *“pegado”* o *“apoyarse”* en el otro para *“ir por el mismo lugar”*.

Conclusiones

Las descripciones del movimiento corporal que resultan del análisis nos muestran que si bien al comienzo de la performance los músicos adoptan un conjunto de movimientos personales (que tendrían una significación subjetiva), a medida que la música transcurre -y sobre todo en las

situaciones de improvisación- se producen transferencias de movimientos asociados a la tematicidad de un saxofonista hacia otro. A partir de que se produce esta interacción los movimientos dejan de tener un significado subjetivo para formar parte del ‘hacer el sentido participativo’. Desde ese momento el movimiento deja de ser personal para pasar a ser resignificado por ambos participantes.

En las entrevistas los músicos manifestaron reconocer estos estilos en las intervenciones musicales del otro. El otro como intencionalidad se constituye no solamente por cuáles son las notas que está tocando y cómo las está expresando a cada momento en términos de sonido, sino en el conjunto de acciones corporales que integran junto al sonido un ‘estilo’ de la performance. Los músicos manifestaron reconocer un modo particular de tocar y frasear que percibían en el otro saxofonista. Las intenciones de movimiento en el espacio podrían ser entendidas por el otro como una modalidad de acción, atribuyendo intencionalidades de movimiento en un contexto donde el músico no se configura como sujeto sino como agente de la música.

Más allá de los movimientos que fueron identificados en relación a la transferencia, se encontraron momentos de encuentro o convergencia del movimiento que estaban asociados al rol concertante y la temporalidad. Los movimientos vinculados al rol concertante no representan un ejemplo de transferencia; a pesar de esto configuran un modo de compartir la corporeidad en la performance. En la entrevista estos momentos de articulación en la toma de turnos implicaban la mirada intencional hacia el otro, y en la experiencia de ir juntos permitían continuar movimientos o intenciones musicales, realizar cambios de dirección, retomar, engancharse, etc.

La experiencia del movimiento asociado a la temporalidad puede describirse como *estar dentro* de un espacio común. Mientras que *ir juntos* implica una experiencia intersubjetiva de movimiento en dicho espacio. Durante la performance, estar presente en la creación conjunta de la música –como un espacio común dinámico- involucró una interacción de intencionalidades o una intencionalidad común, estuvieran o no tocando: tomando y entregando el curso de la acción en la alternancia de turnos. Cuando los músicos no tocaban realizaban marcaciones y movimientos que daban cuenta de esta experiencia compartida de la performance del otro.

Las acciones musicales realizadas por los saxofonistas eran integradas a un conjunto de características atribuidas a un “otro agente”, en un ‘estilo’ o modo de tocar que funcionó como un contexto de relaciones: interpretar, atribuir intencionalidades, tomar y conducir el movimiento hasta la entrega del turno en el siguiente intercambio. De esta manera, el espacio corporeizado físico y fenomenológico de la performance les permitía incorporar intencionalidades manteniendo las características individuales de ambos músicos en la construcción del sentido común.

Entender al otro como un agente en la interacción requiere percibirlo como un otro intencional. En un contexto intersubjetivo las intenciones de ambos cuerpos son percibidas de manera directa y son integradas en una agencialidad de movimiento, ya sea sonora, visual o kinética. En

el transcurso de la performance, entender al otro implica integrar lo que suena, lo observado y el movimiento que lo está produciendo. La separación de estas dimensiones es algo que puede ser útil para su estudio y análisis. Sin embargo no necesariamente refleja la experiencia del músico. El movimiento y el cuerpo entendidos como intencionalidad no pueden separarse en la experiencia intersubjetiva y sonora de la performance puesto que conforman una unidad de sentido indivisa en función de 'hacer el sentido participativo' en la música.

Bibliografía

- Assinnato, M. V. y Pérez, J. B. (2011). El gesto en la improvisación. Movimiento corporal, acción epistémica y significación musical. En A. Pereira Ghiena, P. Jacquier, M. Valles y M. Martínez (eds.) *Musicalidad Humana: Debates actuales en evolución, desarrollo y cognición, e implicancias socioculturales*. Buenos Aires: SACCoM, 31-47.
- Assinnato, M. V. y Pérez, J. B. (2013). Improvisación musical y corporeidad. Acción epistémica y significado corporeizado. *Epistemus*, 2, 89-122
- Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Davidson, J. (2001). The role of the body in the production and perception of solo vocal performance: A case study of Annie Lennox. *Musicae Scientiae*, 5(2), 235-256.
- De Jaegher, H. y Di Paolo, E. (2007) Participatory Sense-Making. An enactive approach to social cognition. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. 6(4), 485-507.
- Delalande, F. (1988). La gestique de Gould; éléments pour une sémiologie du geste musical. En G. Guertin (ed.). *Glenn Gould pluriel*. Montréal: Louise Courteau, 83-111.
- Fuchs T, and De Jaegher H (2009). Enactive Intersubjectivity: Participatory sense-making and mutual incorporation. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 8(4), 465-486.
- Høffding, S. and Martiny, K. (2015). Framing a Phenomenological Interview: What, Why and How. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 15(4), 539-564.
- Janata, P., Tomic, S. T., & Haberman, J. M. (2012). Sensorimotor coupling in music and the psychology of the groove. *Journal of Experimental Psychology. General*, 141, 54-75.
- Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body. Aesthetics of human understanding*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and mediation technology*. Massachusettes: The MIT Press.
- López Cano, R. (2009) Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística. La gesticulación de Keith Jarret en su Tokio Encore "84. En *Actas de la VIII Reunión Anual de SaCom (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música) La experiencia artística*

y la cognición musical. Consultado el 25 de enero de 2013 en <http://lopezcano.org/Articulos/2009.Jarret.pdf>

Martínez I-C. (2007) The Cognitive reality of prolongational structures in tonal music, tesis doctoral inédita, Roehampton University, disponible en línea: roehampton.openrepository.com

Martínez I-C. (2008). Enactive cognition and embodied mind: The imaginative and metaphorical component of music listening. *Estudios de Psicología*, 29, pp. 31-48.

Martínez, I. C. y Pereira Ghiena, A. (2011). La experiencia de la música como forma vital: perfil dinámico temporal, corporalidad y forma sónica en movimiento En A. Pereira Ghiena, P.

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Jacquier, M. Valles y M. Martínez (Eds) *Musicalidad Humana: Debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales. Actas del X Encuentro de SACCoM*, pp. 521-530.

Martínez, I. C., Epele, J. (2009). Embodiment in dance: relationships between expert intentional movement and music in ballet. En Louthivuori, J., Eerola, T., Saarikallio, S., Himberg, T., Eerola, P (eds). *7th Triennial 95 Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009)*, Finlandia.

Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception*. London: Routledge and Kegan Paul.

Monson, I. (1996) *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: The University of Chicago Press.

Nardone, P. L. (1996). *The Experience of Improvisation in Music: A Phenomenological Psychological Analysis*. U.M.I.

Naveda, L.; Martínez, I.C.; Damesón, J.; Pereira Ghiena, A.; Herrera, R.; Ordás, A. (2015).

Methods for the analysis of rhythmic and metrical responses to music in free movement trajectories. *Proceedings of the 11th International Symposium on CMMR, Plymouth, UK*, 248-262.

Pérez, J. B. (2016). Tesis Doctoral: Improvisar en Jazz. Un estudio psicomusicológico de la improvisación con músicos argentinos. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52468>

Schiavio, A. (2014). Action, Enaction, Inter(en)action. *Empirical Musicology Review*, 9(3-4), 254-262.

Schiavio A., De Jaegher H. (2017). Participatory sense-making in joint musical practices. En M. Lesaffre, M. Leman M., P. J. Maes (eds.) *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*, (New York, NY; London: Routledge;), 31-39.

Torrance, S. y Froese, T. (2011) An Inter-Enactive Approach to Agency: Participatory Sense-Making, Dynamics, and Sociality. *Hum. Mente*, 15, 21-53.

Volpe, G., D'Ausilio, A., Badino, L., Camurri, A., & Fadiga, L. (2016). Measuring social interaction in music ensembles. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences*, 371(1693).